

Vorwort

Obwohl die Neun deutschen Arien von Georg Friedrich Händel (1685–1759) zu den bekanntesten vokalen Kammermusikwerken des Komponisten zählen, wissen wir erstaunlich wenig über Anlass, Kontext und Rezeption dieser Stücke. Händel, in Halle an der Saale aufgewachsen und ausgebildet, war 1703 nach Hamburg gezogen, das er 1706 in Richtung Italien verließ. 1710 kehrte er nach Deutschland zurück, um im selben Jahr nach London weiterzureisen, wo er sich 1712 dauerhaft niederließ. In den folgenden Jahren betrat der Komponist nur noch selten das europäische Festland, doch er hielt zumindest sporadisch den Kontakt zu seinen früheren Wirkungsstätten aufrecht. So vertonte er 1716 das von Barthold Heinrich Brockes (1680–1747) verfasste Passionsoratorium *Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus*, das 1719 in Hamburg zur Aufführung gelangte. Einige Jahre später waren es Gedichte desselben Autors, die Händel nun seinen Neun deutschen Arien zugrunde legte.

Brockes hatte zwischen 1700 und 1702 in Halle studiert und war 1704 in seine Heimatstadt Hamburg zurückgekehrt, wo er bald verschiedene Ämter innehatte, im Übrigen aber finanziell unabhängig war und ganz seinen literarischen Interessen nachgehen konnte. Da er sowohl in Halle als auch in Hamburg regelmäßig Konzerte in seiner Wohnung veranstaltete, ist zu vermuten, dass sich Händel und Brockes bei dieser Gelegenheit kennenlernten. Ob und in welcher Weise der Kontakt nach Händels Übersiedelung nach England fortgesetzt wurde, ist nicht belegt.

1721 hatte Brockes erstmals seine Sammlung *Irdisches Vergnügen in GOTT, bestehend in Physicalisch- und Moralischen Gedichten, nebst einem Anhang etlicher übersetzter Fabeln des Herrn de la Motte* in Buchform veröffentlicht. Der Band erschien 1724 in einer 2., deutlich erweiterten Auflage, bis 1748 folgten weitere acht Bände (teils wieder in mehreren Auflagen). Dem in 2. Auflage auf über 500 Seiten angewachsenen Band war neben mehreren Vorreden auch ein programmatisches Gedicht vorangestellt: „Ihr Menschen, mögt’ euch doch dieß Buch zu zeigen taugen, / Wie leicht der schöne Bau der Erden, / Den ihr anitzt durch Geiz, durch Neid, durch Stolz und Pracht / Euch leider! selbst zur Hölle macht, / Euch allen könn’ ein Himmel werden. // Ach HERR! er-

öffne mein Verständniß! / Ach gieb mir Weisheit und Erkäntniß, / Der Dinge Wesen zu betrachten, / Und in denselben Dich zu achten, / Weil alles, Dich zu ehren, lehrt. / Nicht nur der Himmel Raum, nicht nur der Sonnen Schein, / Nicht der Planeten Gröss’ allein; / Ein Stäubchen, ist bewunderns wehrt.“ Die Schönheit aller Natur wird hier als Zeichen von Gottes Wirken begriffen. Da sie sich indes nicht immer auf den ersten Blick erschließt, bedarf es manchmal einer sehr genauen Beobachtung, weshalb die Gedichte nicht nur ausführliche und detaillierte Naturschilderungen des Erhabenen und Großen enthalten, sondern sich auch den noch so unscheinbaren und kleinen Dingen der Natur zuwenden. In Brockes’ *Irdischem Vergnügen* findet man daher ebenso Gedichte über die Jahres- und Tageszeiten oder lange Oden über Sonne, Feuer und die Welt wie auch Verse über die „Erd-Beere“, den „Gold-Käfer“ oder verschiedene Blumen.

Dass eine Vertonung der Texte von Beginn an mitgedacht war, lässt sich an ihrer Anlehnung an die Form der Kantate ablesen, bestehend aus mehreren Rezitativen und Arien (letzteres die Überschrift vieler Gedichte). Bei der Komposition der Neun deutschen Arien hat Händel solche übergreifenden Einheiten jedoch nicht berücksichtigt. Vielmehr stammen die vertonten Gedichte aus ganz unterschiedlichen Kantaten und Abteilungen. Fünf Arien finden sich unter den Frühlingskantaten (Nr. 2, 4, 6, 8, 9), zwei sind in der Abteilung „Der Sommer“ (Nr. 3, 5) abgedruckt und zwei weitere gehören zu den Tageszeitengedichten (Nr. 1 unter der Überschrift „Der Mittag“, Nr. 7 unter der Überschrift „Der Abend“). Welche Textvorlage Händel benutzte, ist nicht bekannt. Wenn er ein gedrucktes Exemplar besessen haben sollte, so muss es die 2. Auflage von 1724 gewesen sein, weil die Arie *Künft’ger Zeiten eitler Kummer* hier erstmals abgedruckt wurde (die übrigen acht Arien sind auch schon in der Auflage von 1721 vorhanden). Auch ist nicht überliefert, auf welchem Weg Händel in den Besitz der Texte gelangt war. Hans Joachim Marx zieht in Erwägung, dass Händels ehemaliger Klavierschüler Cyril Wich, der als Gesandter des englischen Königshauses in Hamburg tätig war, die Vermittlung betrieben haben könnte (vgl. Marx, *Händel und seine Zeitgenossen. Eine biographische Enzyklopädie*, Bd. 1, Laaber 2008, S. 224). Weil die Textunterlegung in Händels Autograph wahrscheinlich von fremder Hand vorgenommen wurde und als Schreiber hierfür womöglich Brockes selbst infrage kommt, könnte die Komposi-

tion aber auch in enger Kooperation von Händel und Brockes selbst erfolgt sein. Von einer Begegnung der beiden um die Mitte der 1720er-Jahre ist allerdings nichts bekannt.

Etwas genauer wissen wir hingegen über die Entstehungszeit Bescheid: Zwar trug Händel im Autograph keine Datierung ein, doch gibt es genügend Anhaltspunkte, die auf das Jahr 1724 hindeuten. Ein Kompositionsdatum vor 1724 ist nicht nur wegen der Drucklegung der Gedichte, sondern auch wegen des von Händel verwendeten Notenpapiers unwahrscheinlich: Die ersten zwei Arien im Autograph sind auf derselben Papiersorte notiert wie die Oper *Rodelinda*, die ihre Uraufführung am 13. Februar 1725 erlebte. Eine Reihe musikalischer Bezüge der Neun deutschen Arien zu dieser Oper sowie zu den 1724 uraufgeführten Opern *Giulio Cesare* und *Tamerlano* stützt ebenfalls das Jahr 1724 als mutmaßliche Entstehungszeit. Allerdings müssen die Arien nicht in einem Zusammenhang entstanden sein: Die Reihenfolge der Entstehung ist ebenso wenig bekannt wie die von Händel gewünschte Anordnung, ja es ist überhaupt ungewiss, ob Händel die Zusammenfassung zu einem Zyklus im Sinn hatte. Ein Titel findet sich nicht im Autograph, und auch die Nummerierung und somit die Abfolge der Stücke geht nicht auf den Komponisten selbst zurück, sondern wurde erst Ende des 18. Jahrhunderts vorgenommen.

Fest steht, dass die meisten Arien spätestens 1727 komponiert waren. In diesem Jahr erschien der zweite Band des *Irdischen Vergnügens*, in dem zehn Arien des ersten Bands nochmals abgedruckt sind, aber diesmal zusammengestellt zu drei Frühlings-Kantaten und unter Hinweis darauf, dass „der Welt berühmte Virtuose, Herr Händel, dieselben auf eine ganz besondere Art in die Music gesetzt“ habe (Brockes, *Irdisches Vergnügen in Gott*, Bd. 2, Hamburg 1727, S. 141). Dies gilt allerdings nur für acht der zehn Arien: Zu zwei der Arien ist keine Vertonung Händels bekannt, und der Text von *Singe, Seele, Gott zum Preise* fehlt.

Völlig im Dunkeln liegen schließlich Anlass und frühe Rezeption der Stücke. Gedruckt wurden die Arien erstmals im 20. Jahrhundert (1921 unter dem bis heute gebräuchlichen Titel „Neun deutsche Arien“). Außer dem Autograph ist im Übrigen bisher keine andere handschriftliche Quelle bekannt geworden, sodass über die Verbreitung des Werks keine Angaben gemacht werden können. Da die Stücke im Schaffen Händels recht isoliert stehen – es gibt keine

weiteren Vertonungen deutschsprachiger Texte mit obligatem Soloinstrument –, lassen sich hinsichtlich der Aufführungsumstände nur Vermutungen anstellen. Sicher waren die Werke als häusliche Kammermusik für bürgerliche oder adelige Kreise gedacht. Andreas Waczkat schließt nicht aus, dass die Neun deutschen Arien für die deutschsprachigen Hofbeamten bestimmt gewesen sein könnten, die aufgrund der Personalunion des englischen Königshauses mit dem Fürstentum Hannover in London arbeiteten (vgl. Andreas Waczkat, *Neun deutsche Arien*, in: *Händels Kirchenmusik und vokale Kammermusik*, hrsg. von Hans Joachim Marx, Laaber 2011, S. 549 ff.). Auch eine Bestimmung für das Hamburger Bürgertum wäre denkbar, eindeutige Belege gibt es aber in keinem Fall.

Die Tatsache, dass es sich bei der einzigen Quelle um ein Arbeitsmanuskript handelt, lässt sich an zahlreichen Korrekturen im Notentext ablesen (am gravierendsten war davon Nr. 9 betroffen, wo T. 69–82 erst später ergänzt wurden). Für unsere Edition ergeben sich hieraus manche Schwierigkeiten: Einige Stellen sind schwer lesbar, und teilweise ist bei Korrekturen unklar, welche Lesart die mutmaßlich spätere und damit gültige ist (siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition). Darüber hinaus ist die Besetzung von Händel nirgends ausdrücklich vermerkt. Während der Gesang aufgrund des vorgezeichneten Sopranschlüssels sicher von einem Sopran ausgeführt werden soll, bestehen für das obligate Soloinstrument mehrere Möglichkeiten: Nr. 3 ist wegen des Doppelgriffs in T. 73 zweifellos für Violine gedacht, Nr. 5 muss wegen der tiefen Lage ab T. 100 wohl ebenfalls auf diesem Instrument ausgeführt werden. Da die übrigen Nummern meist in der Tiefe nur bis *d*¹ oder *c*¹ gehen, kann hier der instrumentale Solopart auch von Flöte oder Oboe gespielt werden.

Der Status von Händels Autograph als Arbeitsmanuskript bringt es mit sich, dass manches flüchtig und unsystematisch bezeichnet oder allenfalls angedeutet ist. Das betrifft z. B. die uneinheitliche Bogensetzung im Sopran, bei der unklar bleibt, ob die Bögen eine Phrasierung der Singstimme oder (nur) die Textverteilung betreffen. Hier gibt unsere Edition die Quelle weitgehend unverändert wieder und gleicht nur selten an. Schließlich fehlen meist nicht nur die Generalbassziffern, sondern auch die Angaben zu Verzierungen sowohl der Gesangsstimme als auch des Soloinstruments. Eine geschmackvolle Auszierung aber galt im 18. Jahrhundert als wesentlich

für einen guten Vortrag. Oft sind Verzierungen auch spontan improvisiert worden, insbesondere im Da-capo-Teil, der meist als ausgeschmückte Variante des ersten Teils erklang. Da sowohl Geschmack als auch Fähigkeiten des Ausführenden häufig recht unterschiedlich sind, haben wir davon abgesehen, Verzierungen hinzuzufügen.

Abschließend sei der British Library für freundlich zur Verfügung gestelltes Quellenmaterial herzlich gedankt.

Berlin, Herbst 2015
Ullrich Scheideler

Preface

Although the Nine German Arias by George Frideric Handel (1685–1759) rank among the composer's best-known chamber works with voice, we know amazingly little about the purpose, context or reception of these pieces. Raised and educated in Halle an der Saale, Handel settled in Hamburg in 1703, but left for Italy in 1706. He returned to Germany four years later but continued his travels that same year with a trip to London, where he settled permanently in 1712. The composer made only a few journeys to mainland Europe in the following years, but he did maintain contact, sporadically at least, with the places where he formerly plied his trade. So it was that in 1716 he set to music the Passion oratorio of Barthold Heinrich Brockes (1680–1747), *Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus*, which was given its first performance in Hamburg in 1719. A few years later, Handel used poems by the same author as the basis for his Nine German Arias.

Brockes had studied in Halle between 1700 and 1702 and had returned to his native Hamburg in 1704; there he soon assumed various official positions, even though he was financially independent and able to devote himself entirely to his literary interests. Since he regularly held concerts at his home, both in Halle and in Hamburg, it can be assumed

that he and Handel became acquainted at one of these musical events. There is no evidence confirming whether or how they maintained their contacts after Handel's relocation to England.

In 1721 Brockes published his collection *Irdisches Vergnügen in GOTT, bestehend in Physicalisch- und Moralischen Gedichten, nebst einem Anhang etlicher übersetzter Fabeln des Herrn de la Motte* in book form for the first time. The volume was edited in 1724 in a 2nd, substantially expanded impression that was then followed by a further eight volumes (some also in several impressions) up to 1748. The book, which had grown to more than 500 pages in its 2nd impression, was preceded by several prefaces and by a programmatic poem: "Mankind, may this book be of use / by showing you how easily the beautiful edifice of this world / – which through meanness, envy, pride, and vanity / you have, alas!, turned, along with yourselves, into a Hell of your own – / can be transformed into a heaven for all. // Oh, LORD! open my mind. / Oh, give me wisdom and knowledge / to behold the essence of things / and in these things to see you, / because everything teaches us to honour you. / Not only the infinity of the firmament, not only the shining of the sun, / not the grandeur of the planets alone; / even a speck of dust is worthy of admiration." The beauty of nature is understood here as a sign of God's presence. Since one cannot always grasp this at first glance, one sometimes needs to observe very precisely; therefore the poems contain not only lengthy and detailed descriptions of nature's sublime grandeur, but also address its most inconspicuous and minuscule elements. Thus in Brockes's *Irdisches Vergnügen* one finds poems on the seasons and the times of day, long odes about the sun, fire and the world as well as verses about the "Erd-Beere" (strawberry), the "Gold-Käfer" (golden scarabee beetle) and various flowers.

Setting of the texts to music was part of the plan from the very beginning, as can be seen in the book's use of the cantata form, consisting of several recitatives and arias (with the latter title assigned to many of the poems). When composing the Nine German Arias, however, Handel did not take account of such overarching unities. Rather, the poems he used for his musical settings stem from various cantatas and sections. Five arias (nos. 2, 4, 6, 8, and 9) are found among the spring cantatas, two (nos. 3 and 5) are printed in the section "Der Sommer", and two additional ones belong to the poems on the times of the day (no. 1, under the heading "Der Mittag", and no. 7,

entitled “Der Abend”). Handel’s exact source for the texts is unknown. If he owned a printed copy it must have been an exemplar of the 2nd impression of 1724, since the aria *Künft’ger Zeiten eitler Kummer* was printed there for the first time (the other eight arias are already present in the print-run of 1721). How Handel came into the possession of the texts is also not known. Hans Joachim Marx opines that Handel’s former keyboard pupil Cyril Wich – the ambassador of the English Royal House in Hamburg – might have intervened here (cf. Marx, *Händel und seine Zeitgenossen. Eine biographische Enzyklopädie*, vol. 1, Laaber, 2008, p. 224). Since the underlay in Handel’s autograph was probably made by another hand, and Brockes himself might have acted as the scribe here, the composition may very well have unfolded in close cooperation between Handel and Brockes. However, there is no evidence about a meeting of the two men around the mid-1720s.

We are more precisely informed about the work’s date of composition. Although Handel did not supply any date in the autograph, enough evidence points to the year 1724. A composition antedating 1724 is improbable not only because of the date of printing of the poems, but also because of the music paper used by Handel: the first two arias in the autograph are noted on the same paper as the opera *Rodelinda*, which was premièred on 13 February 1725. A series of musical references between the Nine German Arias and this opera, as well as the operas *Giulio Cesare* and *Tamerlano*, both first performed in 1724, also support 1724 as the likely time of origin. However, the arias did not necessarily have to stem from one sole context: we know as little about the original sequence of composition of the pieces as about the order preferred by Handel. Indeed, we simply do not know for sure if Handel was even considering a cyclical compilation. The autograph bears no title, and neither the numbering nor the sequence of the pieces can be traced back to the composer himself, being assigned only in the late 18th century.

It is certain that most of the arias were composed at the latest in 1727, the publication year of the second volume of the *Irdisches Vergnügen*, in which ten arias from the first volume were reprinted, albeit this time gathered into three spring cantatas and making reference to “the world-famous virtuoso Herr Handel [who has] graced them with a very special music” (Brockes, *Irdisches Vergnügen in Gott*, vol. 2, Hamburg, 1727, p. 141). This applies only to eight of the ten arias, however: there is no known set-

ting by Handel of two of the arias and the text of *Singe, Seele, Gott zum Preise* is missing.

Finally, nothing is known about the occasion for which the pieces were written, and about their early reception. The arias were first printed in the 20th century (1921) under the title “Neun deutsche Arien” that they have borne ever since. Apart from the autograph, no other handwritten source is known to this day. This means that there is no available information about the dissemination of the work. Since the pieces are unique in Handel’s oeuvre – there are no further settings of German-language texts with obbligato solo instrument – one can only speculate about the circumstances of performance. The pieces were undoubtedly conceived as chamber music for the home in bourgeois and aristocratic circles. Andreas Waczkat does not rule out that the Nine German Arias might have been conceived for the German-speaking court officials who, due to the personal union situation existing between the English royal court and the principality of Hanover, were working in London (cf. Andreas Waczkat, *Neun deutsche Arien*, in: *Händels Kirchenmusik und vokale Kammermusik*, ed. by Hans Joachim Marx, Laaber, 2011, pp. 549 ff.). Or were they specifically intended for the bourgeoisie of Hamburg? This would also be plausible, but in neither case is there any clear evidence.

The fact that the only source happens to be a working manuscript can be seen in the many corrections to the musical text (most significantly in no. 9, where mm. 60–82 were added only later). This raises several problems for our edition: a few passages are difficult to read, and it is sometimes unclear which reading is truly the later and thus valid one (see the *Comments* at the end of the present edition). In addition, Handel nowhere expressly noted down the scoring. While the voice part is clearly intended to be performed by a soprano, given the clearly prescribed soprano clef, there are several possibilities for the obbligato solo instrument. No. 3 is without a doubt for violin, because of the double stop in m. 73; no. 5 would also have been played on this instrument because of the low register from m. 100. Since the other numbers generally only descend to *d*¹ or *c*¹, the instrumental solo part there can also be played on a flute or oboe.

The status of Handel’s autograph as a working manuscript means that certain markings were made hastily and unsystematically, or, at best, roughly sketched. This concerns – for example – the incon-

sistent slurring in the soprano, where it remains unclear whether the slurs apply to a phrasing of the vocal part or (only) to the allocation of the text. At such passages our edition reproduces the source broadly unchanged, and only rarely standardises. Finally, mostly not only the thoroughbass figures are missing, but also instructions on ornaments for both the vocal part and the solo instrument. In the 18th century, tasteful ornamentation was essential for a satisfying performance; ornaments were also often spontaneously improvised, especially in the da-capo sections, which were generally performed as an ornamented variant of the first section. Since performers' tastes and technical prowess are often quite discrepant, we have decided not to add any ornaments.

Our warmest thanks to the British Library for putting the source material at our disposal.

Berlin, autumn 2015
Ullrich Scheideler

Préface

Bien que les Neuf Airs allemands de Georg Friedrich Haendel (1685–1759) comptent parmi ses œuvres de musique de chambre vocale les plus connues, nous savons étonnamment peu de choses sur les motivations, le contexte et la réception de ces pièces. Haendel qui avait grandi et s'était formé à Halle-sur-Saale, s'installa en 1703 à Hambourg avant de partir en 1706 pour l'Italie. De retour en Allemagne en 1710, il repartit la même année pour Londres où il s'installa durablement à partir de 1712. Dans les années qui suivirent, le compositeur ne mit que rarement le pied sur le continent européen, mais continua toutefois à entretenir des liens plus ou moins sporadiques avec les lieux où il avait exercé auparavant. Ainsi, en 1716, mit-il en musique l'oratorio de la Passion de Barthold Heinrich Brockes (1680–1747), *Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus*, qui fut créé en 1719 à Hambourg. Quelques années

plus tard, Haendel utilisa des vers du même poète pour ses Neuf Airs allemands.

Brockes avait étudié à Halle entre 1700 et 1702 avant de retourner à Hambourg, sa ville natale, en 1704. Il y remplit bientôt différentes missions, tout en jouissant par ailleurs d'une indépendance financière lui permettant de se consacrer entièrement à ses centres d'intérêt littéraires. Les concerts qu'il organisait régulièrement dans son appartement, que ce soit à Halle ou à Hambourg, sont probablement à l'origine de sa rencontre avec Haendel, mais aucun élément ne permet de déterminer si leurs liens se sont maintenus après l'installation de Haendel en Angleterre, ni de quelle manière.

En 1721, Brockes publia pour la première fois ses poèmes sous la forme d'un livre intitulé: *Irdisches Vergnügen in GOTT, bestehend in Physicalisch- und Moralischen Gedichten, nebst einem Anhang etlicher übersetzter Fabeln des Herrn de la Motte* (Le Plaisir terrestre en DIEU, formé de poèmes physiques et moraux, accompagné en appendice de quelques fables traduites de Monsieur de la Motte). Ce recueil parut en 1724 dans un 2^e tirage nettement augmenté, suivi successivement de huit autres volumes (dont certains furent aussi édités plusieurs fois) jusqu'en 1748. Comptant plus de 500 pages, le volume du 2^e tirage comporte également, outre plusieurs avant-propos, un poème placé au début qui en définit le programme: «Vous les hommes, puisse ce livre vous montrer / combien il serait facile que ce magnifique édifice qu'est la terre / dont aujourd'hui vous faites hélas un enfer / par avarice, envie, par fierté et par goût de la magnificence / devienne pour tous un paradis. // Oh SEIGNEUR, ouvre mon esprit / Oh, donne-moi sagesse et compréhension / pour contempler l'essence des choses, / et en cela t'honorer, / car tout nous l'enseigne. / Pas seulement les cieus et les rayons du soleil, / Pas seulement la grandeur des planètes; / La plus petite poussière elle aussi est digne de notre admiration.» La beauté de la nature est ici considérée comme la manifestation de l'œuvre de Dieu. Cette beauté ne se révélant pas toujours au premier regard, elle nécessite parfois une observation précise. C'est pourquoi les poèmes font la description minutieuse non seulement de la grandeur et du caractère sublime de la nature, mais aussi de ses aspects les plus modestes et discrets. Ainsi, trouve-t-on dans le *Irdisches Vergnügen* de Brockes aussi bien des poèmes sur les saisons et les différents moments du jour, ou de longues odes consacrées au soleil, au feu ou au monde, que des vers consacrés à

la «Erd-Beere» (fraise), au «Gold-Käfer» (hanneton des roses) ou à différentes variétés de fleurs.

Proche de la cantate, la forme donnée aux textes donne à penser que leur auteur avait envisagé dès le départ leur mise en musique: ils sont constitués de plusieurs récitatifs et airs (ce dernier terme apparaît d'ailleurs au-dessus d'un grand nombre des poèmes). Pourtant, Haendel n'a pas respecté ces grandes unités lorsqu'il a composé les Neufs Airs allemands. Au contraire, les poèmes mis en musique sont issus de différentes cantates ou parties. Cinq des airs figurent dans les cantates de printemps (n° 2, 4, 6, 8, 9), deux dans la partie consacrée à «Der Sommer» (n° 3 et 5), et les deux autres appartiennent aux poèmes relatifs aux différents moments de la journée (le n° 1 sous le titre de «Der Mittag» et le n° 7 sous celui de «Der Abend»). On ne sait pas quels supports textuels Haendel utilisa. S'il s'agit d'un exemplaire imprimé, ce fut certainement le 2^e tirage de 1724, car l'air *Künft'ger Zeiten eitler Kummer* y figure pour la première fois (les huit autres airs figurent déjà dans la première édition de 1721). On ne sait pas non plus comment Haendel est entré en possession des textes. Hans Joachim Marx pense qu'un ancien élève pianiste de Haendel, Cyril Wich, émissaire de la maison royale d'Angleterre à Hambourg, pourrait avoir servi d'intermédiaire (cf. Marx, *Händel und seine Zeitgenossen. Eine biographische Enzyklopädie*, vol. 1, Laaber, 2008, p. 224). Dans la partition autographe de Haendel, le texte a été vraisemblablement ajouté par une main étrangère et on pense qu'il pourrait s'agir de l'écriture de Brockes, ce qui signifierait que la composition de l'œuvre a eu lieu en étroite collaboration entre Haendel et Brockes. Nous ne disposons toutefois d'aucune information quant à une éventuelle rencontre entre eux vers le milieu des années 1720.

Par contre, on en sait un peu plus sur la date de composition: même si Haendel ne notait aucune indication de date dans ses manuscrits, un nombre suffisant d'indices permet de désigner l'année 1724. Les années précédentes paraissent improbables, non seulement à cause de la date de parution des poèmes, mais aussi en raison du papier utilisé par Haendel: dans le manuscrit autographe, les deux premiers airs sont notés sur le même papier que l'opéra *Rodelinda* qui fut créé le 13 février 1725. Sur le plan musical, une série de correspondances entre les Neufs Airs allemands et cet opéra ainsi qu'avec les opéras *Giulio Cesare* et *Tamerlano* créés en 1724, viennent renforcer l'hypothèse d'une composition concomitante. Ce-

pendant, ces airs n'ont pas nécessairement de lien entre eux: l'ordre de leur composition est tout aussi inconnu que celui dans lequel Haendel les aurait classés et il n'est absolument pas certain qu'il ait souhaité en constituer un cycle. Le manuscrit autographe ne comporte pas de titre. La numérotation et donc la séquence des morceaux ne sont pas de lui et ne furent établies qu'à la fin du XVIII^e siècle.

Ce qui est certain, c'est que la plupart des airs étaient composés au plus tard en 1727, année de parution du second volume du *Irdisches Vergnügen*. Dix airs du premier volume y figurent également, rassemblés cette fois sous la forme de trois cantates de printemps et assortis d'une mention selon laquelle «le virtuose mondialement célèbre, Monsieur Haendel, les a mis en musique sous une forme toute particulière» (Brockes, *Irdisches Vergnügen in Gott*, vol. 2, Hambourg, 1727, p. 141). Cette mention ne s'applique toutefois qu'à huit des dix airs considérés: deux des airs n'ont pas été mis en musique par Haendel, et le texte *Singe, Seele, Gott zum Preise* n'y figure pas.

La motivation ayant présidé à l'écriture de ces œuvres ainsi que leur réception restent totalement obscures. Les airs furent imprimés pour la première fois au début du XX^e siècle (en 1921, sous le titre de «Neun deutsche Arien» qu'ils ont conservé depuis). Aucune source manuscrite n'est connue en dehors du manuscrit autographe, si bien qu'il n'est possible de donner aucune indication sur leur diffusion. De plus, comme ces pièces sont relativement marginales dans l'œuvre de Haendel – il n'existe pas d'autres mises en musique de textes de langue allemande avec instrument soliste obligé – les conditions de leurs représentations ne peuvent faire l'objet que de conjectures. Il est fort probable qu'elles ont été conçues sous forme de musique de chambre pour être interprétées dans les salons de la bourgeoisie ou de la noblesse. Andreas Waczkat n'exclut pas que les Neuf Airs allemands aient pu être destinés aux employés de la cour de langue allemande, qui travaillaient à Londres du fait des liens personnels entre la maison royale d'Angleterre et la principauté de Hanovre (cf. Andreas Waczkat, *Neun deutsche Arien*, dans: *Händels Kirchenmusik und vokale Kammermusik*, éd. par Hans Joachim Marx, Laaber, 2011, pp. 549 ss.). Il est également envisageable qu'elles aient été destinées à la bourgeoisie de Hambourg, mais rien ne vient étayer précisément aucune de ces hypothèses.

Les nombreuses corrections effectuées dans la partition (l'air le plus concerné est le numéro 9, dont les mes. 69–82 ne furent complétées que plus tard)

révèlent que l'unique source disponible était un manuscrit de travail. Cela a posé quelques difficultés pour notre édition: en effet, certains passages sont difficiles à lire et pour certaines corrections, il est difficile d'identifier la version la plus récente et donc celle à retenir (voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition). De plus, l'instrumentation voulue par Haendel n'est clairement indiquée nulle part. Tandis que la partie vocale est certainement destinée à une voix de soprano du fait de la clé d'*ut* 1^e ligne qui la précède, plusieurs possibilités sont envisageables au regard de l'instrument soliste obligé: les doubles cordes de la mes. 73 indiquent avec certitude que le n° 3 est pour violon, ainsi que sans doute le n° 5 du fait de la position grave à partir de mes. 100. Les autres numéros ne descendant généralement pas plus bas que le *ré*¹ ou le *do*¹, la partie de soliste pourrait aussi être jouée à la flûte ou au hautbois.

La nature même du manuscrit autographe de Haendel entraîne une écriture parfois abrégée et non systématique. On remarque notamment un manque d'homogénéité dans la notation des liaisons de la partie de soprano, pour laquelle il est difficile de dé-

terminer si les liaisons correspondent à un phrasé de la voix chantée ou concernent (uniquement) la répartition du texte. Ici, notre édition se fonde principalement sur la source sans la modifier et ne procède que rarement à des ajustements. Enfin, les chiffres de la basse continue sont la plupart du temps manquants, ainsi que les indications relatives à l'ornementation, pour la voix aussi bien que pour l'instrument soliste. Au XVIII^e siècle, une ornementation raffinée était toutefois de mise pour une bonne interprétation. Les ornements faisaient fréquemment l'objet d'improvisations spontanées, en particulier dans la partie *Da capo* qui consiste généralement en une variante ornementée de la première partie. Comme les goûts et les capacités des interprètes sont souvent très variables, nous avons renoncé à ajouter des ornements.

Pour finir, nous remercions chaleureusement la British Library pour l'aimable mise à disposition des sources.

Berlin, automne 2015
Ullrich Scheideler